



Universidade de Brasília
Instituto de Artes (IdA) - Departamento de Artes Cênicas

MARIANNA MASSI DE MATOS

A TEATRALIDADE DO MALANDRO DO SAMBA DE GAFIEIRA

Brasília
2020

Marianna Massi de Matos

A TEATRALIDADE DO MALANDRO DO SAMBA DE GAFIEIRA

Trabalho apresentado no curso de
graduação – Licenciatura em Artes
Cênicas da Universidade de
Brasília

Orientadora: Prof^a Ma. Deborah
Dodd Ferrez Alves de Macedo

Brasília

2020

Marianna Massi de Matos

A TEATRALIDADE DO MALANDRO DO SAMBA DE GAFIEIRA

Relatório final, apresentado a Universidade de Brasília, como parte das exigências para a obtenção do título de graduação.

Brasília, 16 de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Ma. Deborah Dodd Ferrez Alves de Macedo
Orientador (Profª. IdA/CEN/UnB)

Prof. Dr. Fernando Villar
Avaliador 1 (Prof. IdA/CEN/UnB)

Profª. Dra. Soraia Maria Silva
Avaliador 2 (Profª. IdA/CEN/UnB)

RESUMO

O trabalho apresentado é um estudo sobre as técnicas utilizadas para o treinamento corporal do ator aplicadas ao estudo da corporeidade do Malandro do Samba de Gafieira. Pretende-se apresentar a hipótese de que tais artifícios facilitam e ampliam a compreensão das possibilidades infinitas existentes para a construção do Malandro de cada dançarino. Para este fim foi realizado um breve estudo histórico dos dois principais momentos de significância do Malandro: sua origem e ressignificação enquanto figura sócio cultural, seguido pela correlação entre samba de gafieira e teatro a partir da experiência pessoal da autora e por fim a descrição de um laboratório piloto já aplicado e estruturado com base em exercícios aprendidos durante a graduação, afim de proporcionar a dançarinos de salão o contato e a experimentação de exercícios teatrais previamente selecionados.

Palavras-chave: Malandro; Samba de Gafieira; movimento; técnica teatral.

ABSTRACT

The presented work is a study about the techniques used for the corporal training of the actor applied to the corporeal study of the *Malandro* from Samba de Gafieira. It is intended to present the hypothesis that such devices facilitate and expand the understanding of the infinite possibilities that exist for the construction of the *Malandro* of each dancer. To this end, a brief historical study was carried out of the two main moments of significance of the *Malandro*: his origin and resignification as a socio-cultural figure, followed by the correlation between Samba de Gafieira and theater from the author's personal experience and finally the description of a pilot laboratory already applied and structured to provide ballroom dancers with the contact and experimentation of previously selected theatrical exercises.

Keywords: Malandro, Samba de Gafieira, movement, theatrical technique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 A VISÃO DUALISTA SOBRE A FIGURA DO MALANDRO	9
2 A GAFIEIRA EM MIM – A PAIXÃO PELO MALANDRO	18
3 ENTRE JEITOS E TREJEITOS - A DESCOBERTA DO MALANDRO DE CADA UM	26
CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem com objetivo apresentar a trajetória traçada por mim, que culminou na criação do Laboratório de Técnicas para a Construção da Corporeidade do Malandro no Samba de Gafieira. Projeto este que resultou da minha prática acadêmica integrada a minha vivência profissional.

Este estudo de caso não tem a pretensão de se fazer uma metodologia. Ao contrário. Representa mais um caminho através do qual é possível estudar a corporeidade do Malandro dentro do Samba de Gafieira.

A teatralidade a qual me refiro é ao caráter cênico pertencente à figura do malandro, tão presente e característico em toda apresentação de samba de gafieira que já assisti. Creio que essa teatralidade está relacionada às características históricas que se perpetuaram e se enraizaram através de sua forma de dançar. Essas características serão faladas no primeiro capítulo.

Além disso, o primeiro capítulo vai tratar das questões históricas e existentes para que a figura do Malandro se enraizasse como símbolo dentro do samba. Para tanto, foram escolhidos dois momentos específicos para serem abordados: a origem do Malandro dentro da sociedade brasileira e o momento de sua ressignificação enquanto figura social. Estudar as condições históricas que cercaram a figura do Malandro me permitiu compreender o porquê de toda a multiplicidade de significações que ele carrega. Compreendi a transcendência de sua origem para a representação atual até sua perpetuação no samba.

O capítulo seguinte relata a minha trajetória pessoal na dança, e de que maneira a graduação em artes cênicas modificou a minha forma de dançar. Esse processo me permitiu vivenciar e me apropriar de técnicas para aplicá-las ao meu trabalho como dançarina e professora de samba de gafieira.

O terceiro capítulo vem explicitar o que é o Laboratório de Técnicas Teatrais Aplicadas à Construção da Corporeidade do Malandro no Samba de Gafieira. Aqui está descrito todo o processo de montagem do laboratório, os exercícios selecionados, como foi pensado, quais as condições de acontecimento e os resultados alcançados.

Finalmente, na conclusão estão postas as minhas impressões, considerações e crenças geradas após toda essa pesquisa. Retrata de que forma esse laboratório refletiu na minha prática como profissional da dança, e quais as aspirações que tenho para levá-lo adiante. Espero que seja uma leitura agradável, porque esta pesquisa me mostrou de que maneira eu quero direcionar a minha prática profissional.

1 A VISÃO DUALISTA SOBRE A FIGURA DO MALANDRO

O intuito deste capítulo é apresentar um comparativo entre o que se compreende histórico culturalmente como sendo a figura do malandro, e de que maneira esta entidade se faz vívida, não apenas nos salões de gafieira, mas como ícone nacional. Para este fim serão analisados dois momentos distintos da história: o surgimento da figura do malandro na década de 1880, e a ressignificação desta personagem, dentro da história e cultura, a partir da década de 1920. Farei ao mesmo tempo um parâmetro contextualizando com a história do samba, visto que malandro e samba possuem ligação representativa de identidade e formação um do outro.

Começemos por definir o uso da palavra **malandro**. O livro escrito por Gabriel Perissé (2010), formado em letras pela UFRJ, doutor em filosofia e história da educação pela Unicamp e amante da dança de salão, *Palavras e Origens* assim como seu blog chamado Palavras e Origens nos trazem a seguinte definição:

Uma hipótese para significar o sujeito de comportamento duvidoso é a de que a palavra vem de um casamento estranho entre o latim *malus* ("mau", "errado") e o provençal *landrin* ("preguiçoso", "vagabundo"). Outra possibilidade tem a ver com Dom Quixote. No livro de Cervantes (século XVII), aparece a palavra *malandrín*, com o sentido de "patife". Teria vindo do italiano *malandrino*, significando, na origem, quem era vítima de uma espécie de lepra, denominada em latim vulgar *malandria*. Esta palavra, por sua vez, remete ao grego *mélas* ("negro"), por causa da cor escura da pele do leproso. Na Itália, os ladrões acabariam sendo chamados assim também. O motivo da ligação estaria em que ambos não trabalham, mas os ladrões recorrem ao roubo e não à mendicância. Antenor Nascentes registra uma outra ideia, defendida por João Ribeiro. A palavra teria a ver com 'malandra', ferida ou sarna que ataca as juntas internas dos joelhos dos cavalos e outras cavalgadas. Provido do francês *malandre* (séculos XV-XVI). Esta sarna atrapalha o andar dos animais. E este "mal andar", teria a ver com a malandragem, a vagabundagem, o andar por aí, de mau jeito. (PERISSÉ, 2010)

Conforme as definições trazidas por Perissé (2010), percebemos que a palavra malandro, num primeiro momento, não significa nada de bom ou agradável. Ao contrário, remetia a roubo, doenças e ao preconceito com o negro. Essas definições retratam as sociedades europeias, que eram o centro cultural do mundo ocidental da época. Deste modo, a sociedade brasileira, que foi colonizada pelos europeus, copiava e reproduzia este padrão de pensamento.

Tiago de Melo Gomes (1999), doutor em história pela Unicamp, trabalhou com teatro de revista desenvolve em seu artigo publicado pela Revista de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1999), "Formas e sentidos da identidade nacional: O malandro na cultura de massa", traz como momento histórico de origem da figura do malandro os anos de 1880, momento pós abolição da escravidão:

A história começaria na década de 1880, quando um imenso contingente de negros degenerados por anos de trabalho escravo ao se ver livre teria então a oportunidade de abdicar do trabalho regular, identificado à escravidão. Passando a viver entre os contingentes marginalizados de cidades como o Rio de Janeiro, estes negros encontrariam seu meio de expressão no samba. (GOMES, 1999, p. 59)

Para a sociedade brasileira da década de 1880 a figura do malandro representava, em linhas gerais, um negro, mal vestido, trapaceiro, mulhengo e que não trabalhava. Percebe-se aqui que “o fator cultural valorativo atua sobre as configurações individuais e já preestabelece certos significados” (OSTROWER, 1997, p. 5). Outro ponto importante é que, já se nota que o samba foi a forma de expressão encontrada por esses negros recém libertos.

A própria literatura da época trazia essa imagem do que era o malandro. Como exemplo temos Artur Azevedo, dramaturgo e jornalista, em sua obra *O Bilontra*, escrita em 1885, em que ele nos traz Faustino como protagonista da trama. Aqui, Faustino que nesta obra retrata a representação da figura do malandro, trava um diálogo com a personagem que representa o Trabalho, um dos valores mais presentes para aquela sociedade, considerado como forma de realização pessoal e medida de sucesso. A personificação destas características, fica explícita na cena VI que será transcrita a seguir:

FAUSTINO (Só) – Consummatum est! Eis o último canto de um miserável poema que principiou no jardim do Santana, continuou num gabinete particular da Maison Modern, e acabará... sabe Deus aonde! Em seis meses meti o pau na minha legítima materna e no pouco que deixou meu pai. Aqui estou eu órfão, sem proteção, sem emprego, sem ofício, sem amigos, sem eira nem beira nem ramo de figueira. O Comendador falhou: a quem devo recorrer?

O TRABALHO (Aparecendo) – A mim!

FAUSTINO- Oh! que figura é esta? Quem és tu, e de onde vens?

TRABALHO – Sou aquele que nunca procuraste em tua vida.

FAUSTINO – Isso sei eu... e a prova é que não te conheço.

(AZEVEDO, Revista Fluminense, 1885)

Nesta mesma década de 1880 o samba, tanto dança quanto estilo musical, ainda não existe formalmente da maneira como o conhecemos hoje, visto que era desprezado por ser a forma de expressão dos marginalizados. Também não é possível precisar, exatamente, a origem da palavra Samba. Porém, Marco Antônio Perna, pesquisador e estudioso da história da dança de salão, em seu livro *Samba de Gafieira: A história da dança de salão* nos diz que: “pode-se afirmar, porém, que o samba surgiu de vários elementos africanos, entre os quais a palavra SEMBA, que significaria umbigada.” (PERNA, 2001, p. 48).

O Semba ou umbigada, era a forma de se dançar o Batuque que é um ritmo proveniente da Angola e do Congo, sendo uma das danças antigas africanas referenciadas no Brasil, e que deram origem ao estilo de dança que hoje conhecemos como Samba de Gafieira. Era um divertimento permitido para os escravos, sendo praticado não apenas pelos dançarinos, mas pelos músicos e participantes. Perna (2001) relata que as manifestações do batuque aconteciam em rodas, onde um dançarino-solista ficava ao centro e realizava a coreografia, que consistia em marcações fortes com os quadris, sapateados e palmas. O ato do SEMBA (umbigada) acontecia quando este solista dava uma umbigada em algum dos componentes da roda, de modo a escolher um par para a dança. A pintura abaixo ilustra imagetivamente a explicação teórica que foi dada.



Figura I: Dança do Batuque – Johann Moritz Rugendas 1821/1858
(Fonte: Imagem retirada do acervo do Instituto Durango Duarte)

Enquanto gênero musical, o samba teve raízes no Lundu, ou Lundum. Um dos ancestrais do samba que primeiramente teve sucesso no Brasil. Sua primeira gravação fonográfica foi “Isto é bom”, de Xisto Bahia, de acordo com Perna (2001). Lundum era também uma forma de dançar que começou nas senzalas, mas diferente do Batuque, foi adotado e aceito pela aristocracia.

Isto É Bom

[...]

Os padres gostam de moças

E os doutores também

Eu como rapaz solteiro

Gosto mais do que ninguém
 [...]

 Isso é bom, isso é bom, isso é bom que dói

 Isso é bom, isso é bom, isso é bom que dói

 (Xisto Bahia, 1902)

O lundum era descrito como uma dança libidinosa e licenciosa, apesar de não estarem abraçados já se percebe a formação de pares, conectados um ao outro de modo que apenas partes específicas do corpo (ombros e quadris) se toquem em momentos oportunos, dada a rítmica da melodia apresentada. Enquanto forma de dançar, foi o precursor o maxixe e, consequentemente, do Samba de Gafieira.

Até mesmo a letra das músicas, como a exemplificada acima, tem um tom mais jocoso, um caráter mais provocativo. Essa mesma característica da brincadeira provocante, da sensualidade, reside ainda hoje, quando observamos as passistas das escolas de samba, ou as cabrochas, parceiras dos Malandros em apresentações de Samba de Gafieira.

O momento de origem da figura do Malandro ocorre concomitantemente ao momento em que a Lei Áurea é assinada, abolindo a escravidão no Brasil. Estes dois fatos estão ligados, pois o samba se origina nas senzalas através do batuque e do lundum, se modifica quando os negros são libertos e vão viver à margem da sociedade, e, por meio de suas letras, expressam toda a condição de vida gerada por esta lei, e as esperanças e sonhos que essas pessoas ainda têm. Toda essa conjectura vai mais tarde possibilitar o surgimento do samba, ritmo musical e estilo de dança tal como conhecemos hoje.

Seguimos para a próxima análise sobre o momento da resignificação sociocultural do Malandro, momento em que deixa de ser visto como um problema social e passa a ser enxergado como um modelo a ser seguido. Estabeleçamos, então, as condições históricas que propiciaram esta mudança de visão em relação ao Malandro. De acordo com Sílvia Valéria Borges Duarte (2014), advogada e doutoranda pela Universidade Federal Fluminense:

Nos anos 30 o Brasil passou por uma grave crise com prejuízos na economia e na oferta de emprego, atribuída a quebra da bolsa de Nova York, a abolição da escravatura e da posterior importação da mão de obra imigrante. [...] A época áurea da malandragem era, portanto, uma época de pobreza e desemprego visto quando os mais pobres precisavam criar formas originais e peculiares de sobrevivência. (DUARTE, 2014, p. 06)

Aqui temos uma conotação diferente sobre o modo do Malandro de resolver os problemas. As condições sociais permaneciam iguais. Os pobres continuavam marginalizados. Porém, nesse momento, ao invés de serem desprezados e ignorados, sua capacidade criativa e originalidade para resolver suas questões começam a ser vistas como um modelo. Não porque a sociedade os admirasse, mas porque as condições econômicas e financeiras se alteraram de tal modo que a mudança de pensamento foi necessária à sobrevivência.

Valquíria Velasco, historiadora formada pela UFRJ, escreveu sobre as causas e consequências da Crise de 1929, mostrando que, durante a década de 1920 os Estados Unidos da América foram a nação a sair vitoriosa da primeira Grande Guerra, com a economia a pleno vapor e sendo credora de praticamente todos os países europeus, financiando suas reconstruções. Além disso, importavam praticamente quarenta por cento de toda a matéria prima produzida pelas nações que comercializavam este tipo de mercadoria, dentre elas, o Brasil.

Esse *boom* econômico dos Estados Unidos da América fez com que seus cidadãos passassem a investir cada vez mais quantias em ações que eram compradas e vendidas através de bolsas de valores e acabou por gerar créditos desenfreados e especulações. Todo esse processo causou, no dia 24/10/1929 a quebra da bolsa de Nova Iorque. Esse processo foi explicado por Eric Hobsbawm, que foi um historiador marxista britânico, em seu livro *Era dos Extremos: o breve século XX 1914- 1991* da seguinte maneira:

O que acontecia, como muitas vezes acontece nos *booms* de mercados livres, era que, com os salários ficando para trás, os lucros cresceram desproporcionalmente, e os prósperos obtiveram uma fatia maior do bolo nacional. Mas como a demanda da massa não podia acompanhar a produtividade em rápido crescimento do sistema industrial nos grandes dias de Henry Ford, o resultado foi superprodução e especulação. Isso, por sua vez, provocou o colapso. (HOBSBAWM, 1995, p. 104)

A quebra da bolsa afeta diretamente a nossa economia neste período, pois neste momento nosso país é exportador matéria prima e seu principal produto era o café. Os Estados Unidos da América consumiam quase oitenta por cento da nossa produção. Após a crise de 1929 as importações caíram em sessenta por cento. Assim, durante a década de 1920 o país passava por um período de instabilidade financeira. Uma onda de desemprego se abateu sobre a população norte americana. Essa mesma crise se reflete no Brasil, com as mesmas consequências que teve nos Estados Unidos.

Nesse momento o povo brasileiro precisa de um ícone, um símbolo de resistência e sobrevivência. Alguém com capacidade para viver mesmo diante de tantos desafios. Eis aí as condições dadas para que a sociedade passe a enxergar a figura do malandro de outro modo

O cantor e compositor Moreira da Silva, pai do samba de breque, conhecido como o último dos Malandros, em entrevista a Duarte (2014), nos traz a seguinte definição: “Malandro é aquele que não pega no pesado, mas vive bem; malandro é o gato que come o peixe sem precisar pescar”. (DUARTE, 2014, p.6).

O Malandro passa a ser validado como uma alternativa, uma possibilidade de viver bem mesmo diante de todo esse cenário nada favorável. Esse jeito de buscar formas inusitadas de fazer as coisas, meios novos de realizar tarefas que costumavam ser realizadas sempre da mesma maneira, alegria mesmo diante de situações que parecem controversas, um eterno estado apaixonado pela vida; esse é o jeito malandro de se viver.

Para a música, a partir da década de 1920 a influência norte americana é favorecida por algumas circunstâncias: o gramofone, as vitrolas, as orquestras do cinema mudo e as *jazz bands*. Com o maior alcance da música que os gramofones e as vitrolas, além das rádios estavam proporcionando, mais bandas e orquestras puderam se fazer conhecer, se apropriando de elementos do *jazz*, ritmo musical originário de Nova Orleans, e levando elementos nossos para outros lugares além das nossas fronteiras.

Dessa maneira a figura do malandro começou a ganhar destaque nos cinemas, teatros, festivais de dança, até mesmo em desenhos infantis, quando o próprio Walt Disney cria o personagem Zé Carioca, que protagoniza o filme *Você já foi à Bahia (1944)*, em homenagem ao malandro do Rio de Janeiro. Essa repercussão iniciada na década de 1920 prosperou e se superou sobretudo nas décadas de 1930 e 1940, período em que as danças de salão tiveram seu auge na sociedade brasileira, com destaque especial para o samba, que ganha espaço inclusive nas competições e festivais de dança internacionais.



Figura II: “Zé Carioca” personagem criado por Walt Disney
[\(https://www.google.comhttps://br.pinterest.com/pin/506021708104119869/\)](https://www.google.comhttps://br.pinterest.com/pin/506021708104119869/)

Os locais para dançar eram os mais variados, as condições eram: espaço e orquestra. “Nas décadas de 1930 e 1940 surgiram os grandes salões de bailes nos Estados Unidos e Inglaterra. A dança de salão também tornou-se moda nos hotéis, *nightclubs*, restaurantes e em qualquer outro local onde existissem orquestras e fosse possível dançar.” (PERNA, 2001, p. 57). E o malandro dentro desse contexto da gafieira? Se socialmente ele passa a ser visto de uma outra forma, quiçá até como modelo, dentro dos bailes, nas gafieiras, qual é a sua postura?

Há quem o defina pela vestimenta, ainda hoje característica marcante desta personagem, o que não se conhece é que a vestimenta era um padrão imposto para permitir a entrada nos clubes. Não era permitido sair para dançar de qualquer maneira, com qualquer traje. Um exemplo que é seguido nos dias atuais é o do Estatuto da Gafieira que fica na *Estudantina Musical*, criada em 1928:

Estatuto da Gafieira

Art. 1º - Não é permitida a entrada de cavalheiros:

- a) De camisetas sem mangas
- b) De bermudas
- c) De chinelos (de qualquer material)
- d) Alcoolizados
- e) De chapéu ou de qualquer objeto que cubra a cabeça.

(PERNA, 2001, p. 162)

A vestimenta que temos hoje como característica do malandro era a vestimenta padrão da sociedade de classe alta da década de 1920, a dita vestimenta da moda: calça de linho branco, camisa de seda, paletó, chapéu panamá, traje típico da sociedade jovem da época. O diferencial mesmo desta figura dentro do samba de gafieira era a sua forma de dançar. Era criativo, inusitado. Fugia ao tradicional, ao que se aprendia no be-a-ba das aulas de dança de salão ensinadas na época.

Como representantes dessa cultura do malandro, dentro do samba de gafieira, na atualidade, temos o grupo de Celyinho Show e os Malandros da Lapa. Eles se apresentam sambando aos finais de semana pelos bares da Lapa, passando o chapéu para receber o que as pessoas tiverem vontade de dar por sua arte, e levando a cultura do samba e a figura do Malandro por onde se apresentam. Durante a noite dançam ao som do que estiver tocando, em diversos bares.

Desde 2010, eles apresentam espetáculos de samba itinerantes e improvisados. Celyinho Show é passista de diversas escolas de samba, organizador e produtor da festa chamada Cabaré do Malandro, que posteriormente veio a virar espetáculo, em homenagem aos locais onde inicialmente eram dançados os sambas e fundador do grupo Os Malandros da Lapa, composto também por passistas de diversas escolas de samba.



Figura III: Celyinho Show e os Malandros da Lapa – Espetáculo: Cabaré do Malandro homenagem Dorival Caymmi – 07/08/2018 (<https://www.srzd.com/>)

O que temos então de permanência das características deste malandro que se enraizaram no samba de gafieira são a irreverência, a ousadia, o não se prender as regras e aos passos já criados e que são ensinados nas academias de dança, a capacidade de estar em constante busca

por novos jeitos de dançar que tornem a dança menos repetição sistemática de movimentos e mais paixão, prazer. É a sensualidade das raízes africanas, junto com as técnicas aprendidas e extrapoladas através da capacidade de criação e ampliação que fazem do Malandro da Gafieira essa representação de tanta força e presença em nossa cultura do samba.

Na nossa sociedade atual percebemos que ambas as definições de Malandro permanecem. Ouvimos com frequência alguém chamar um cara que tem o hábito de enganar outras pessoas de malandro; ao mesmo tempo ouvimos que quando uma pessoa faz algo inusitado, de um jeito diferente do óbvio é também chamada de malandro.

Para a gafieira nos interessa mais a segunda definição, pois é este o símbolo que marca presença em toda e qualquer apresentação de samba de gafieira que eu já tenha assistido. Foi exatamente essa presença, esse cara que esteve sempre lá, que me despertou a curiosidade e o interesse de entender o porquê.

Essa força histórica que ele traz, as suas origens, sua resiliência enquanto símbolo, despertou em mim a vontade de querer compreender, me aprofundar e de fato conhecer quem é essa personagem.

2 A GAFIEIRA EM MIM – A PAIXÃO PELO MALANDRO

O capítulo a seguir tem por objetivo relatar formas de agregar o que eu aprendi na minha graduação, com o que eu vivenciava no meu trabalho com dança de salão, mais especificamente como estudante e professora de samba de gafieira.

Minha trajetória na dança começa cedo, aos três anos de idade fiz minha primeira aula de balé, depois disso, aos onze anos, veio o *jazz*, e aos treze conheci a dança de salão. Meu primeiro contato foi na Academia de Dança William Santos. No começo do ano de 2009, aos dezenove anos, participei de um processo de seleção do Studio de Dança By CIA, que oferecia cursos de ritmos variados, alongamento, acrobacias de solo e treinamento funcional para seus monitores em troca de participação durante as aulas três vezes na semana e um dia no final de semana. Fui selecionada e comecei a participar de todos esses treinamentos. Aqui eu comecei a aprender o samba de gafieira.

O samba de gafieira é uma modalidade dentro da dança de salão em que se dança o ritmo samba em pares. Foi uma das modalidades que mais me desafiou, em parte porque por vezes eu misturava as marcações dos passos com as marcações dos passos de outras modalidades e em parte porque algumas coisas que o professor falava durante a explanação do que deveria ser feito, ficava muito abstrata para mim, e eu não conseguia entender o que ele estava propondo.

Vou exemplificar:

Em uma dessas aulas o professor chegou para nós e disse que aprenderíamos o movimento conhecido como Caminhada do Malandro. Esse passo pode ser descrito da seguinte forma: condutor e conduzido estão inicialmente em posição vertical, dentro de um abraço, um de frente para o outro. O condutor propõe ao conduzido uma leve flexão, que ocorre quando o condutor recua sua perna esquerda para trás e flexiona levemente o joelho, deixando que sua perna direita permaneça no mesmo lugar. Após a flexão o condutor retorna para a posição vertical, transferindo o peso de sua perna esquerda para a perna direita e torcendo seu tronco levemente para a direita durante essa transferência. Por fim, o condutor desloca-se verticalmente para frente, e caminha quantos passos quiser. Como a movimentação é espelhada o conduzido faz a mesma movimentação, porém com as pernas em posição inversa.

Porém quando eu cheguei na aula, a movimentação estava sendo passada da seguinte forma: o professor estava em pé de frente para o espelho, os condutores se posicionaram na sala de maneira que pudessem ver o professor e estar na mesma posição que ele, enquanto os

conduzidos esperavam sua vez de executar o movimento. À medida que o professor ia modificando a posição de seu corpo, os alunos copiavam. A mesma cena se repetia quando chegava a vez dos conduzidos. Até aqui nada de música. Depois de várias repetições de ambas as partes, chegou o momento de juntar os pares e encaixar os passos. Depois de várias repetições para que cada casal realizasse o movimento esperado era hora de soltar a música para que praticassem.

A questão era que durante a explicação, o professor falava coisas como: “você têm que pisar no chão; o samba é terra; para de subir e descer a serra; aterra esse quadril; você não está conectada com seu parceiro.” Eu não entendia o que ele estava dizendo, na minha cabeça ficavam perguntas como: o que é aterrar o quadril? Como eu faço isso? Como assim pisa no chão, por acaso eu estou dançando no teto? Essa minha dificuldade em entender pode ser compreendida segundo Fayga Ostrower (1977), artista plástica polonesa, teórica e professora de artes, da seguinte forma: “a percepção delimita o que somos capazes de sentir e compreender, porquanto corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos e cria uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos” (OSTROWER, 1977, p. 13).

Ou seja, eu não possuía recursos vivenciais suficientes para ser capaz de perceber e compreender de maneira ordenada o que me era solicitado durante a execução das minhas aulas de samba de gafieira. Eram referências abstratas e que em nada me ajudavam na compreensão, pelo contrário, acabavam por me gerar mais dúvidas e me confundiam. Cabe ressaltar que as dificuldades estavam relacionadas à minha falta de capacidade para compreender, e não a falta de referências ou propriedade por parte do professor que ministrava as aulas.

Nesse mesmo período, no segundo semestre de 2009, eu ingressei também na Universidade de Brasília para cursar licenciatura em artes cênicas. Uma das matérias iniciais que tive foi Corpo e Movimento 1 ministrada pela professora Soraia Maria Silva. Conforme estava na ementa da disciplina na época, o foco da disciplina seria uma abordagem teórico-prática sobre Rudolf Laban, considerado o maior teórico da dança do século vinte e pai da dança-teatro, teria como um dos livros de referência *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*, de Sônia Machado de Azevedo (2008), pesquisadora, atriz, escritora e doutora pela USP. Laban foi o criador do *método de análise das ações simples* e do *estudo das leis de harmonia espacial*, propostas que foram experimentadas por nós, alunos, durante este curso. Através deste curso, eu estudei os planos (alto/médio/baixo), as direções (horizontal/ vertical/diagonal), as ações básicas de Laban (cortar, pulsar, torcer, flutuar, pisar...) e as intensidades e grandezas

(leve/pesado, pequeno/grande) e de que forma todos esses conceitos poderiam se unificar e se fragmentar para compor movimentos e partituras corporais.

Apesar de todos esses conceitos serem de Laban, eu os aprendi, na teoria graças a Sônia Machado de Azevedo. Em sua obra, *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*, ela faz um apanhado dos principais teóricos que trabalharam o estudo do movimento e da corporeidade. Traz neste livro além das premissas destes autores, exercícios que podem ser aplicados para o trabalho corporal de cada um deles.

Exercícios como o Estudo e Movimentos de Partes do Corpo, descrito na página 301 do livro *O Papel do Corpo no Corpo do Ator* eram aplicados rotineiramente nas aulas como um norte que a professora Soraia adaptava conforme a necessidade da turma ou da aula. Nem sempre o exercício era realizado na íntegra ou ao pé da letra, mas como base para outras possibilidades de exercícios. O exercício descrito no livro é o seguinte:

Estudo e movimento de partes do corpo

1. Pesquisa articulatória em ações de dobrar, esticar, girar e torcer partes do corpo, uma a uma
2. Puxar ou ser puxado por cada uma dessas partes
3. Deixar-se guiar por elas
4. Relacioná-las entre si
5. Variar qualidade do movimento
6. Relacionamento com o parceiro em avanços e recuos, encontros/desencontros de partes do corpo (AZEVEDO, 2008, p. 301)

Certamente este exercício não foi o único usado durante o curso, entretanto escolhi descrevê-lo por que me ajudou de diversas maneiras a experimentar meu corpo, conhecer e tomar consciência das possibilidades de movimentos que não me eram comuns, e daquelas que eu fazia de maneira automática. Estes exercícios me conscientizaram de modos diferentes de realizar um mesmo objetivo, e de que eu jamais conseguiria reproduzir a movimentação de um colega exatamente igual a ele, porque somos pessoas diferentes, com vivências diferentes, em corpos diferentes. É um exercício diário e consciente, um esforço que de acordo com Ostrower (1977) parte da seguinte premissa:

Entende-se que a própria consciência nunca é algo acabado ou definitivo. Ela vai se formando no exercício de si mesma, num desenvolvimento dinâmico em que o homem, procurando sobreviver e agindo, ao transformar a natureza se transforma também. E o homem não somente percebe as transformações como sobretudo nelas se percebe. (OSTROWER, 1997, p. 10)

Em outras palavras, o que eu estava aprendendo durante aquelas aulas de movimentação corporal estavam me tornando uma pessoa mais consciente de mim mesma, das possibilidades de movimentação do meu corpo em relação a ele, ao espaço em que ocupa, em relação a outros corpos e objetos presentes. Essa ampliação da minha consciência corporal passou a integrar e modificar minha forma de compreender e me relacionar com o espaço e as pessoas nele presentes.

Não foi algo assim tão consciente logo de início. Porém, depois de certo tempo, até mesmo por comentários do meu professor de samba, eu compreendi que a minha conscientização corporal, adquirida através das aulas da graduação, era o que estava modificando minha maneira de dançar e de aprender o samba de gafieira.

Depois de um ano me esforçando para aprender a gafieira, e frequentando as aulas da faculdade sem muita perspectiva de como eu poderia juntar as duas coisas, pude ver de maneira clara a conexão. O como estava ali. E não só para o samba. De repente fez todo sentido estudar teatro para dar aula de dança.

Considero tais estudos como teatrais, porque em primeiro lugar só tive acesso á este conhecimento após entrar na faculdade, e mesmo sendo um estudo do movimento, vejo que para a área da dança de salão são exercícios ainda desconhecidos. Além disso, o trabalho que realizei enquanto busca de partituras corporais para as peças que encenei na graduação, partiram desses exercícios, dessas aulas.

Aprender perspectivas diferentes, jeitos novos de experimentar o corpo, para aplicar em uma finalidade não apenas teatral, mas quem sabe com possibilidade para sala de aula de samba de gafieira. Foi a faísca inicial para que eu comesse a traçar de que forma eu poderia aplicar o que estava aprendendo na graduação às turmas de dança de salão que eu frequentava. Mas até o momento eu observava apenas em mim a mudança; na minha maneira de dançar e experimentar meu corpo.

Fiz a disciplina Corpo e Movimento 1 como aluna e, no semestre seguinte fiz como monitora. Foi uma maneira de olhar diferente. Enquanto aluna eu tinha toda a vivência do que aconteceu comigo e de que maneira me afetou essa aprendizagem. Na monitoria, comecei a ver de que forma era observado o progresso de cada aluno, e de como, a medida que o tempo ia passando, as experimentações os tornavam mais conscientes de si e das suas infinitas relações.

No primeiro momento, sem que eu percebesse, tornou-se mais fácil para mim compreender quando o meu professor de samba me mandava pisar no chão porque o samba era

aterrado, ou quando ele me dizia para parar de subir/ descer a montanha, pois essas ilustrações abstratas foram substituídas por conceitos que eu conseguia entender e aplicar, não porque o discurso do professor tivesse mudado, mas porque eu consegui ampliar minha forma de compreender o que ele estava dizendo.

Isabel A. Marques, diretora, professora de dança e doutora pela USP, na conclusão de seu artigo “Revisitando a Dança Moderna de Rudolf Laban” (2011) traz uma colocação que traduz o meu processo relacional entre samba e teatro:

Educar-se em dança necessariamente implica conhecer e apropriar-se corporalmente de suas estruturas formativas (sua sintaxe, sua linguagem) e não somente reproduzir seus estilos, códigos, passos, princípios anatômicos e cinesiológicos. (MARQUES, 2011, p. 278)

Eu precisei me apropriar de conhecimentos diferentes dos da dança, tais como as aulas de expressão corporal do Departamento de Artes Cênicas. Instituto de Artes. Além disso, os treinamentos de alongamento da academia de dança, para que, a linguagem desses conhecimentos me permitisse compreender melhor a própria dança. Entendi então que a linguagem da dança, para mim, se fez na inter-relação de várias outras linguagens, trabalhando de maneira complementar.

Conforme meu interesse pelo samba de gafieira ia crescendo, minha necessidade de me apropriar de técnicas e conhecimentos que me dessem maior estrutura para dançá-lo também crescia. Comecei a pagar aulas particulares com inúmeros profissionais de Brasília e do Rio, passei a frequentar congressos de dança, dentro e fora de Brasília, e mais tarde a trabalhar neles. O foco era sempre o samba.

Não que no processo eu tenha deixado de estudar outras áreas, tanto da dança quanto áreas relacionadas ao treinamento corporal, no sentido de melhoria da capacidade de resistência muscular e flexibilidade, tais como pilates, aulas de circo, mas o meu foco era “de que forma eu posso aplicar o que aprendi para diversificar as possibilidades do meu modo de dançar samba?” Acredito que essa busca pela diferenciação, através de variações de passos, velocidade, intensidade, dos movimentos da gafieira é, no meu entender, uma possibilidade de aprender e ensinar a forma do malandro de se dançar o samba de gafieira.

Dentro desses congressos, porém, a forma de ensinar o samba não era diferente da By C.I.A. Permanecia a estrutura professor de costas para o aluno, aluno em frente ao espelho procurando repetir a movimentação do professor. Entendi então que esse método de reproduzir

os movimentos sem compreender de fato o porquê e o como esse movimento acontece, era funcional se o objetivo pessoal de cada um ali fosse aprender passos de dança, sair e conseguir se mover no ritmo da música, mas não era dançar.

Afinal, o ser malandro dentro da gafieira, a meu ver, está muito mais relacionado a uma busca por sua identidade na dança, do que uma formatação específica. Pois, conforme já colocamos, uma das principais características do malandro são sua irreverência, sua originalidade. E não se pode ser original enquanto se está apenas reproduzindo sem compreender o que se faz, e as possibilidades que esse fazer pode trazer. A repetição de passos e movimentos sem a compreensão do que se está fazendo não nos dá a possibilidade de criação, de resignificação e de contextualização.

Faltava nessas aulas de samba, a meu ver, ensinar a ter contato com próprio corpo, entender que se pode chegar ao mesmo fechamento sem necessariamente traçar o mesmo caminho. Faltava ensinar a capacidade de desconstruir o pré-estabelecido para testar e criar novas formas de fazer. Se até mesmo na matemática, que dizem ser uma ciência exata, é possível chegar a um mesmo resultado de diferentes formas, por exemplo: $2 + 2 = 4$, $1 + 3 = 4$, $5 - 1 = 4$, porque logo na dança tem que ser da mesma forma, tem que ser padrão? Todo mundo igualzinho?

Se a própria natureza não cria duas coisas iguais, é perfeitamente lógico que cada um compreenda e perceba o mundo de maneira diversa. O que se pode fazer é apenas capacitar e auxiliar no processo de experimentação do próprio corpo, da relação que ele estabelece com o espaço a sua volta e com outros corpos, para que cada um, munido de informações e percepções próprias, se capacite para encontrar seu próprio samba, seu próprio malandro.

Aprendi com Sônia Machado (2008) que “todo e qualquer movimento acontece relacionado a fatores de mensuração objetiva, e igualmente à personalidade de seu agente. Esse dado pessoal é que acaba por criar certas expressões muito características que se manifestam na ação corpórea.” (AZEVEDO, 2008, p. 67)

Desse modo, se todo movimento está relacionado à cultura da qual faz parte e aos valores individuais de cada um, seria impossível que existisse uma única forma de ensinar, e mais, seria igualmente impossível esperar que todo aluno reproduzisse o conteúdo ensinado da mesma maneira. Cada um apreenderia e responderia a tal conteúdo de modo diverso, segundo sua própria personalidade.

No entanto, existem pontos que merecem certa relevância. Se para mim se fez mais presente essa necessidade de aprofundamento, reconheço que não será assim para todos os dançarinos de aulas de dança de samba de gafieira. É uma realidade que a maior parte das

peessoas que frequenta uma academia de dança, não o faz com objetivos de se profissionalizar, mas apenas como um momento de lazer em seu dia-a-dia.

Outras tantas vezes, as pessoas querem apenas aprender alguns passinhos para poder ir em uma festa e se movimentar. Há aquelas pessoas que estão em busca de socializar, conhecer pessoas diferentes. Todos esses motivos são o que, eu acredito, tornam o método de ensino de samba de gafieira tradicional (professor de frente para o espelho e alunos atrás reproduzindo os gestos do professor) adequado ao que se propõe: promover interação, socialização e, dentro do possível trabalhar movimentações de dança para que seus alunos possam aprender e se divertir ao sair.

Não há nada de errado ou ruim nesse método. Ao contrário, ele é eficaz ao que se propõe ser. Só não acredito que seja o bastante para aquelas pessoas que estão buscando um aprofundamento, um maior conhecimento de si, de sua dança e de suas possibilidades, porque apesar de funcional é ao mesmo tempo limitado e limitante, no sentido de não oferecer nada além de reprodução impensada de movimentações e gestuais.

Apesar de estar cada vez mais convicta de que a minha forma de dar aula de dança precisava mudar, eu por muitos anos reproduzi a maneira tradicional. Não sem conflitos internos e receios, inclusive de ordem financeira, porque eu não sabia se o meu aluno estaria disponível para uma abordagem diferente, e como eu vivo exclusivamente do que ganho como professora de samba, era uma perspectiva bastante assustadora.

Apenas no começo do ano de 2020 eu, por causa da escrita da monografia, me dediquei de fato a elaborar uma forma de passar para outros a perspectiva que venho construindo e desenvolvendo durante a graduação.

Veio então o desejo de criar um espaço de experimentação com uma proposta diferente da proposta tradicional. Seria um momento de experimentação do corpo, uma proposta voltada, num primeiro momento, mais para o sensorial, do que para a racionalização.

Buscaria fugir da aprendizagem de passos através da reprodução mecanizada destes. Seria um laboratório dedicado a compreensão dos movimentos que, unidos, são o que compõe os passos. O objetivo seria a compreensão do passo através da fragmentação em movimentos de base, que é de onde saíam as possibilidades de infinitas variações e estilo pessoal de dançar. Momento em que cada um descobriria o seu malandro, através da sua forma pessoal de dançar o samba de gafieira.

Nasce então o **Laboratório de Técnicas Teatrais para a Construção da Corporeidade do Malandro**, que reuniu minha experiência acadêmica, mais especificamente a aplicação de exercícios vivenciados durante as aulas e monitoria de Movimento e Linguagem 1, com a fragmentação de passos tradicionais do samba de gafieira. Ele teve como objetivo, averiguar se os conhecimentos teatrais, de fato, poderiam ser um facilitador, um outro caminho, para ensinar conceitos e movimentos do samba de gafieira.

Corroborando com minha proposta Ostrower (1977) diz que “o homem é capaz de conceber os componentes de uma experiência. Destacados de um todo, os múltiplos componentes expressivos podem ser parcelados, podem ser codificados individualmente e podem ser recombinaados para formarem outras totalidades” (OSTROWER, 1977, p. 23)

Ou seja, o foco do laboratório seria propor uma recombinação de movimentos de base, para que cada um, dentro de sua corporeidade e personalidade se tornasse capaz de combinar essas movimentações e executar o passo. Tudo isso usando exercícios aprendidos dentro das minhas vivências nas aulas de Corpo e Movimento ao invés da metodologia tradicional de ensino de samba de gafieira.

3 ENTRE JEITOS E TREJEITOS - A DESCOBERTA DO MALANDRO DE CADA UM

Este capítulo é uma descrição do Laboratório de Técnicas Teatrais para a Construção da Corporeidade do Malandro no Samba de Gafieira, que teve como objetivo investigar se a aplicação de técnicas de conhecimento corporal usadas por atores é eficaz e facilitadora no processo de aprendizagem da corporeidade do Malandro do Samba de Gafieira.

A escolha dos exercícios aplicados foi baseada na minha vivência acadêmica, e extraídos do livro *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. Nesse projeto inicial o intuito era que os exercícios permitissem a análise dos movimentos simples que compõe um passo específico tradicional da gafieira: Caminhada do Malandro.

Por ações básicas, compreendo que são ações simples formadoras do movimento complexo. Desta forma, tomo por base a classificação de Laban:

Os esforços, ou ações básicas que compõe a dinâmica do movimento são oito: deslizar (movimentos leves, diretos e lentos), flutuar (leves, flexíveis e lentos), socar (fortes, diretos e súbitos), empurrar (fortes, diretos e lentos), torcer (fortes, flexíveis e lentos), chicotear (fortes, flexíveis e súbitos), pontuar (leves, diretos e súbitos) e sacudir (leves, flexíveis e rápidos). (AZEVEDO, p. 66)

Tais exercícios teriam como objetivo a desconstrução, formação, formatação e compreensão das partes do movimento em separado, para que quando o estudante chegasse ao passo fosse possível, mais do que a mera reprodução do passo. A criação de variações que poderiam surgir de um movimento eram o objetivo, uma vez que se compreenderiam as várias possibilidades e características existentes dentro de um movimento.

O todo se altera qualitativamente através de seus relacionamentos. A totalidade está sendo compreendida dinamicamente como modo de sua integração, como modo de se configurar, o modo de seus componentes se interligarem. O relacionamento tornou-se, portanto, fator estrutural, não apenas fator associativo e, menos ainda, acumulativo. (OSTROWER, 1977, p. 95)

Essa era a busca, compreender a diversidade de interações e possibilidades que a desconstrução do todo, nesse caso o passo em si, poderia proporcionar. Essa foi a forma que encontrei de me apropriar do Malandro, e de trazê-lo para a minha dança. Alterar conscientemente, fragmentar, trazer elementos de áreas diversas, tudo isso mudou a minha forma de dançar o samba, me fez conseguir uma originalidade e uma irreverência que são minhas, pois é a minha identidade dentro deste dançar. Afinal, “todo e qualquer movimento acontece relacionado a fatores de mensuração objetiva e igualmente à personalidade do seu

agente. Esse dado pessoal é que acaba por criar certas expressões muito características que se manifestam na ação corpórea” (AZEVEDO, 2008, p. 67).

A partir de então, questionamentos começaram a se fazer cada vez mais presentes. Senti a necessidade de mais, de compreender esses movimentos, sua formação, e suas possibilidades de construção e desconstrução. A mera reprodução já não era mais suficiente. E assim como eu, através de conversas com meus alunos, monitores e amigos da dança, percebi que a necessidade não era pessoal. Juntei essa necessidade com a vontade de compreender a personagem principal do samba, o Malandro.

Comecei a escrever um projeto em virtude da minha monografia, um laboratório para ser aplicado, como proposta pessoal minha, e que a minha orientadora Deborah Dodd incentivou. Queria com isso responder, de maneira prática e experimental as perguntas que me motivaram a escrevê-lo.

A pandemia fez com que o número inicial de participantes reduzisse pela metade, o local teve que ser modificado e toda a estrutura de filmagem teve que ser readequada. A redução da quantidade de participantes se deu por dois motivos: como o local foi modificado não comportaria um número maior de pessoas e o outro ponto é que as pessoas não estavam dispostas a arriscar sair de suas casas.

De início o laboratório seria realizado na Academia de Dança Império, porém a situação de pandemia promoveu o fechamento dos estabelecimentos desse tipo, o que é uma situação triste, para nós profissionais da área, que dependemos de estar trabalhando para termos como prover o nosso sustento. Muitos profissionais encontram-se desempregados, muitas academias de dança fecharam de vez as portas em Brasília, e as que permanecem abertas, estão trabalhando com número limitado de pessoas por turmas e cumprindo uma série de exigências.

A solução foi fazer na sala de estar do meu apartamento. A estrutura para filmagem é parte dos equipamentos da Academia de Dança Império, uma vez que ela não estava disponível, o recurso a mão foi o meu celular. Resolvidas essas questões, o laboratório aconteceu em 06/06/2020 das 9h da manhã as 13h, em uma sala na Vicente Pires, sem espelhos, apenas com uma televisão, por onde a música foi tocada.

É importante salientar que não foi possível filmar o laboratório na íntegra. Assim sendo, filmei apenas os momentos em que considerei mais perceptíveis as movimentações e aplicações dos exercícios. Os participantes gravaram um depoimento imediatamente após o trabalho

relatando sua experiência. As imagens serão disponibilizadas através de um link de compartilhamento na plataforma Google Drive:

https://drive.google.com/drive/folders/1IU_GLTiZiDyNwkiveHLZjz6c-k0ED3g2?usp=sharing

Participaram do curso cinco dançarinos, em diversos níveis de contato com o Samba de Gafieira. O grupo foi composto por dois professores de dança, um de forró e um de sertanejo, dois monitores de aulas de dança de salão e um aluno meu. Em relação ao contato com o Samba de Gafieira, dentro deste grupo o professor de forró tem um nível intermediário de conhecimento em Samba de Gafieira e o restante está no nível iniciante. Nenhum deles teve contato com aulas regulares de teatro.¹

O cronograma de execução do laboratório ficou definido da seguinte forma:

Etapa	Duração	Exercício
Alongamento	<ul style="list-style-type: none"> 30 min: individual 30 min: duplas 	<i>O Papel do Corpo no corpo do Ator</i> : p. 301 Estudo e movimentos de partes do corpo
Andar	<ul style="list-style-type: none"> 30 min: individual 30 min: dupla 	<i>O Papel do corpo no corpo do Ator</i> : p. 298 Estudo do andar
Ações	<ul style="list-style-type: none"> 30 min: individual 30 min: duplas 	<i>O papel do Corpo no corpo do Ator</i> : p. 298 Estudo de ações simples
Passo	<ul style="list-style-type: none"> 30 min: passo 1 	Caminhada do Malandro

Os exercícios aplicados estão descritos da seguinte maneira:

Página 298

Fase I:

Segunda parte: Instrumentalização técnica e ampliação de repertório (estudo de temas de movimento)

Estudo do Andar

¹ Para fins de esclarecimento, os participantes do laboratório adentraram ao local e tiveram sua pressão aferida. Havia álcool em gel disponível e na presente data, 16/12/2020, encontram-se todos sadios. Nenhum sinal de COVID-19.

1. Postura básica estável
2. Troca de apoio nos passos
3. Passos de diferentes tamanhos
4. Andares elevados e rebaixados
5. Mudanças na direção do andar e desenhos no chão
6. Atenção à posição da cabeça e do pescoço
7. Alterações na forma de contato com o solo
8. Alterações rítmicas
9. Relação entre andar e objetivos

Estudo em movimento dos centros de gravidade e de leveza

1. Deixar acontecer o movimento, sendo puxado por diferentes partes do tronco e membros superiores
2. Ser levado por partes diferentes da parte inferior do tronco e membros

Página 301

Estudo e movimentos de partes do corpo

1. Pesquisa articulatória em ações de dobrar, esticar, girar e torcer
2. Puxar ou ser puxado por cada uma dessas partes
3. Deixar-se guiar por elas
4. Relacioná-las entre si
5. Variar qualidade do movimento
6. Relacionamento com o parceiro em avanços e recuos, encontros/desencontros de partes do corpo. (AZEVEDO, 2008, p. 298 e p. 301)

Os participantes foram previamente avisados sobre o tipo de roupas que deveriam usar. Como a proposta era exercitar o corpo, foi solicitado que usassem calças de malha e camisetas confortáveis. A música já estava tocando quando os participantes adentraram o ambiente. Não houve uma explicação detalhada da proposta do laboratório anterior ao seu acontecimento. Apenas foram informados que a proposta era uma mescla entre a dança e o teatro.

Direcionei os comandos seguindo o que estava descrito no exercício. Segui passo a passo cada direcionamento dado pelo livro. Não senti necessidade de alterar ou modificar nada dentro dos comandos já sugeridos, porque considero que estes exercícios, da maneira como estão descritos, já abordam as movimentações que desejava trabalhar e enfatizar para que o passo em si fosse alcançado. Durante a realização dos exercícios usei da palavra falada como ferramenta.

O alongamento aconteceu de modo direcionado. Pedi que cada um escolhesse um lugar na sala e se deitasse de modo que não encostasse em outro participante. No primeiro momento foi notável o desconforto dos participantes ao perceber a fuga da estrutura pré concebida de como deveria ser uma aula de dança. Mas aos poucos foram se adequando e logo estavam imersos na proposta.

Nessa etapa usei o exercício 301 do livro *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*, trabalhando as articulações do micro para o macro. Comecei pedindo que buscassem mexer

apenas os dedos das extremidades do corpo, pés e mãos. Em seguida subiram para tornozelos e pulsos, cotovelos e joelhos, quadril e ombros e por último coluna e cabeça.

A etapa de alongamento foi repetida duas vezes. No primeiro momento de forma individual, para que cada um compreendesse e percebesse as possibilidades de relações dentro de seu corpo, e de seu corpo com o espaço circundante. E num segundo momento, buscando a interação entre pares, para que buscássemos a relação entre os corpos e o espaço ao redor, já que o samba de gafieira é dançado em salões e aos pares.



FIGURA IV: Imagem retirada do vídeo realizado durante o Laboratório de Técnicas Teatrais Aplicadas à Corporeidade do Malandro – 06/06/2020

Segui para a etapa do andar. Utilizei o exercício 298, chamado *Estudo do Andar*. Aqui, devido espaço físico não ser tão grande, propus que o exercício fosse realizado em uma diagonal. Primeiro de forma individual, pedi que cada um apenas andasse. Depois joguei perguntas como: “qual a primeira parte do seu pé que toca o solo?”, “o que muda no seu corpo se ao invés de pisar com o calcanhar primeiro, você pisar com a ponta dos pés?”. O segundo momento foi uma diagonal realizada em duplas. A proposta era que as duplas conseguissem adequar, em velocidade e ritmo, formas diferentes de pisar.

Os objetivos desta etapa do andar era que percebessem qualidades diferentes em seu corpo, que são causadas apenas pela maneira com que seu pé encontra o solo e de que forma qualidades distintas são capazes de interagir, pois pessoas diferentes, ao dançar juntas precisam ser capazes de se adaptar um ao outro. Essas qualidades de movimento viriam mais tarde a ser colocadas dentro do passo.



FIGURA V: Imagem retirada do vídeo realizado durante o Laboratório de Técnicas Teatrais Aplicadas à Corporeidade do Malandro – 06/06/2020

Partimos para a fase das ações. Apliquei o exercício descrito na página 301, chamado *Estudo em Movimento dos Centros de Gravidade e Leveza*. No momento individual, começamos novamente no chão, e pedi para que buscassem sentir onde havia maior peso em seu corpo naquele momento, e quais partes estavam leves. Solicitei que tentassem se mover apenas com as partes pesadas de seu corpo. Percebi que o peso, para eles estava na região do quadril e das pernas. Creio que pelo cansaço já causado pelos outros exercícios. Foram se movimentando até atingirem a verticalidade.

Achei interessante eles terem observado o peso nessas duas regiões, pois foi através deste exercício que eu comecei a compreender o que o meu professor de samba dizia quando me mandava pisar no chão, e que o samba era peso, era terra. Não verbalizei, contudo, essa percepção pessoal neste momento.

No momento das duplas, o trabalho começou já na posição vertical. As duplas deveriam revezar entre as qualidades de peso e leveza. Quando um integrante pedisse peso o outro deveria

responder com leveza, de modo que um fluxo contínuo se estabelecesse na movimentação da dupla. Não estabeleci nenhum tipo de comando, no sentido de definir que o peso iria propor e a leveza só reagiria.



FIGURA VI: Imagem retirada do vídeo realizado durante o Laboratório de Técnicas Teatrais Aplicadas à Corporeidade do Malandro – 06/06/2020

Notei nessa hora que apesar de não ter estabelecido, quem propunha o movimento de peso, acabava por guiar os movimentos de leveza, e que apenas reagiam, não propondo movimentações.

As mesmas dificuldades encontradas nos momentos da prática em pares no laboratório são também vistas com frequência nas aulas de Samba de Gafieira. Coisas como: querer antecipar a movimentação do outro, tempo de espera, tempo de resposta, esquecer de peso nas movimentações ou estar leve demais e não perceber as conduções propostas.

Essas são situações comuns na dança de salão como um todo. Questões pertinentes à relação condutor e conduzido aparecem em qualquer modalidade de dança a dois. Entretanto foi uma surpresa para minha análise que se fizessem presentes nessa proposta. Mesmo que o foco fosse chegar ao resultado do passo, não esperava que as mesmas dificuldades se manifestassem ao trilhar um caminho diferente.

A minha intenção era conseguir fazer com que fugissem do que já tinham como repertório de dança. Claro que não esperava nenhum tipo de tábula rasa, visto que todos já possuíam contato prévio com a dança, mas esperava que se permitissem, com maior facilidade,

adentrar na proposta de conhecer novas formas, de buscas movimentações e interações diferentes das que já tinham o hábito de fazer. Ou seja, eu esperava que fosse mais fácil para os participantes sair de sua zona de conforto e explorar novas formas de se movimentar.

Chegamos a última parte do laboratório. Nesta fase seria aplicado ao passo, chamado A Caminhada do Malandro, todo o conteúdo experimentado até aqui. Comecei demonstrando o passo, sem explicar como deveria ser feito. As duplas se posicionaram em um semi círculo e repetiram o movimento que eu havia acabado de fazer. Comecei a retomar os exercícios, pedindo que alterassem a forma de pisar no chão, que colocassem peso no quadril e nas pernas, e que cada um buscasse variar este passo, dentro do que nós havíamos acabado de fazer.

O exercício nesta fase já começou em duplas. Notei que os participantes tiveram dificuldades de encaixar os movimentos entre condutor e conduzido, mas apenas no primeiro momento. Depois que se entendiam, as movimentações fluíam. A mesma dificuldade acontecia quando trocavam os papéis de condutor e conduzido, porém, assim como surgiam, notei que se findavam com uma naturalidade maior do que em uma aula de Samba de Gafieira tradicional.

Apesar das dificuldades encontradas serem parecidas com as que enfrentamos em classes de samba de gafieira, percebi que o fato de o caminho traçado ser diferente, alterou o modo como os participantes reagiram a essas dificuldades. Se em um ambiente tradicional de dança de salão haveria um diálogo verbal para resolver os impasses, dentro deste modelo, a experimentação sensorial falou mais alto. Os participantes se permitiram resolver seus momentos de tensão com movimentações ao invés de fala.



FIGURA VII e VIII: Imagens retiradas do vídeo realizado durante o Laboratório de Técnicas Teatrais Aplicadas à Corporeidade do Malandro – 06/06/2020

É interessante ressaltar que em nenhum momento as duplas dos exercícios foram fixas ou definidas por qualquer critério. A única exigência, é que a dupla deveria experimentar tanto o papel de condutor quanto de conduzido. Por esse motivo sempre era solicitada a troca de papéis na metade do tempo do exercício.

A proposta era a de compreensão de novas formas de execução de movimentos, e focar a atenção em pontos distintos dos ensinados em salas de aula de dança de salão, por isso todos deveriam experienciar os dois papéis. Chegamos então ao momento de aplicar todo o treinamento do laboratório na execução do passo de Samba de Gafieira. O objetivo do laboratório era aplicar técnicas que facilitassem a compreensão dos movimentos que formam os passos, possibilitando aos alunos a criação de novos repertórios, movimentações que lhes fossem próprias, para que achessem seu próprio malandro ao dançar o samba; deste modo o laboratório só poderia terminar com a execução, dentro da música, do passo proposto, para que ao dançar, descobrissem a sua própria maneira.

A finalização do laboratório foi uma roda de conversa em que só então eu expliquei o que era de fato a proposta do laboratório e ouvi dos participantes como tinha sido para eles a vivência desta forma de aprender samba de gafieira. Os relatos dos participantes foram bastante positivos. Apesar de estarem cansados física e mentalmente, acredito que tenha sido uma experiência válida.

A opinião dos participantes do laboratório confirma a minha visão de um saldo positivo através desta forma de aprendizagem. Segue abaixo a transcrição do vídeo gravado por eles e enviado após a finalização do laboratório, contendo suas impressões imediatas do que experimentaram durante este curso.

Davis Sousa, educador físico, 35 anos:

“Olá, meu nome é Davis. Acabei de participar aqui do laboratório. Foi uma experiência interessante sobre pisada, sobre deslocamento, consciência corporal. Eu tenho dez anos de dança, pratico capoeira e outras atividades, mas foi uma experiência nova, interessante de movimentação, de corpo, troca de pares, equilíbrio, pisada. Então deixo aqui uma experiência positiva, nova, inovadora para mim, e um bom conhecimento passado sobre tudo isso, ok. Sobre o que o meu corpo sentiu, sobre esse momento dessa atividade.”

Walter Vinícius Xavier Cerqueira, engenheiro, 26 anos:

“Meu nome é Walter Vinícius, eu estou há dois anos na dança e passei por alguns estilos nesse tempo. Acabei de participar aqui do laboratório com a Mari e achei muito interessante a questão do trabalho corporal de movimentações, de responder o que o seu parceiro propõe, porque não são todas as danças que são individuais, né. Então quando você está dançando com algum parceiro você tem que ver o que ele propõe, o que ele responde, para tentar se adaptar aquilo. Então achei muito interessante e até no sentido de ouvir a música para ver o que cada música pede. E é uma experiência

que agregou não só no samba, mas assim, que tem como levar essa experiência para outros estilos de dança.”

Valdenise Cerqueira, autônoma, 53 anos:

“Oi, meu nome é Denise, e acabei de participar de uma aula, o laboratório aqui com a Mari. Nunca tinha participado. Eu tenho um ano de dança, passei por alguns estilos nesse período; e para mim esse laboratório foi uma experiência. Com ele eu tive uma noção do porquê de cada movimentação, entendeu. E para mim vai servir como aprendizado, porque são os fundamentos que futuramente eu posso tentar aplicar na dança para melhorar cada movimento, cada pisada. Então é isso.”

Thaynara Andrade, bacharel em direito, 25 anos:

“Olá, meu nome é Thaynara. Eu tenho 10 anos de dança, vai completar 11 em janeiro. Eu participei do laboratório com a Marianna Massi e eu achei uma experiência totalmente inovadora. Me fez começar a enxergar a forma, assim, vários pontos da dança que as vezes a gente não percebe. Principalmente a parte de andar, como é que a gente anda, e como tudo isso influencia na expressão corporal que nós passamos para quem está vendo. A parte visual. É isso.”

Foi uma experiência inovadora estar à frente da pesquisa, conduzir todo o processo e analisar os dados. E ao observar os participantes, acredito que a experiência tenha conseguido retirar os participantes de sua zona de conforto, e proporcionar uma nova forma de conhecer possibilidades diferentes e ainda não exploradas em seus corpos e relações que eles realizam.

Mesmo sendo um projeto realizado com poucas pessoas, percebi que, para elas foi uma maneira de ter uma aula de samba de gafieira diferente do modelo tradicional. Isso me leva a crer que descobri um caminho que posso traçar daqui para frente, algo que eu buscava com este laboratório e que creio ter encontrado.

Por fim, a realização do laboratório, por mim proposto, e o desafio colocado diante de tudo em decorrência do momento vivido pela humanidade (pandemia), gerando limitações e dificuldades a serem transpostas, nos exigiu uma prontidão ainda maior, mas foi favorável no final, posto que conseguimos despertar o nosso corpo para sair de sua zona de conforto.

Os participantes que se disponibilizaram também perceberam sentido nesta vertente de fazer aulas de samba de gafieira se apoderando de maior consciência de seu corpo ao invés de apenas repetir. Construindo uma complexidade e beleza no dançar, que é única e diferente para cada um, e que é refletida desta mesma maneira em seus passos, sejam eles simples ou elaborados

Ao final deste projeto pude ver que o saldo foi bastante positivo no que tange ao que o motivou. Tinha por objetivo verificar se as técnicas que aprendi na graduação em artes cênicas seriam compatíveis e facilitadoras dentro da minha prática profissional enquanto professora de

samba de gafieira. A repercussão dos participantes, transcrita acima, respalda essa percepção pessoal, e me encoraja a, num futuro próximo, expandir e continuar a trabalhar de acordo com essa metodologia.

Deste modo, finalizo este capítulo com a comparação entre o dançar o e respirar. A respiração é um movimento coordenado, orquestrado, básico, que nos permite vida. De igual modo, a dança, quando realizada de maneira consciente, através de movimentos externos, e internos, permite vida à personagem do Malandro. Através deste laboratório, consegui criar um método para facilitar esse processo de conscientização.

CONCLUSÃO

Depois de todo o processo de pesquisa e construção realizados em prol deste trabalho, o que percebo é que a pesquisa em Samba de Gafieira é ainda escassa, se comparada a outras danças, como o *ballet*.

Acredito que parte disso se deve ao fato de o Samba de Gafieira ser ainda uma dança relativamente nova. Outro ponto, no entanto, pode ser o maior interesse em aulas de dança apenas por *hobby*, diversão, e não como uma área de pesquisa, que busca por conhecimento e reconhecimento enquanto ciência.

Independente do motivo, espero que esta pesquisa possa auxiliar outros interessados em estudar o Samba de Gafieira, bem como seu principal representante, o Malandro, assim como me ajudou a crescer em conhecimento e técnica dentro desta área.

Estudar o contexto histórico do Malandro me levou a compreender a multiplicidade de significados que esta figura traz em si. E porque ele foi capaz de se ressignificar e se perpetuar como símbolo nacional.

Dentro do Samba de Gafieira, as características do Malandro que se acentuam são a irreverência, a originalidade e a criatividade. É o que o torna figura sempre presente em qualquer apresentação de Samba de Gafieira que eu já assisti.

A busca por essas características dentro da minha dança, junto com a necessidade de uma aplicação prática para a conclusão da minha graduação, foi o que me motivou a criar o Laboratório de Técnicas Teatrais Aplicadas à Corporeidade do Malandro no Samba de Gafieira.

Pessoas com vários anos de dança desconheciam estes métodos, o que reforça minha crença de que, aquele que de fato quer se aprofundar em Samba de Gafieira, precisa buscar formas diferentes de se apropriar dele.

Percebi então que mesmo exercícios criados por dançarinos, tal qual os que escolhi para aplicar, não eram sequer conhecidos dentro da dança de salão. Este fato me leva a crer que essa suposta ruptura existente entre dança e teatro é prejudicial demais para quem busca se aprofundar em qualquer dessas áreas.

São áreas que podem e precisam caminhar juntas, pois qualquer apresentação de dança, é em si um espetáculo teatral, no sentido de que, é composta por público, figuras atuantes no

palco, que, no geral, estão representando algum personagem, figurinos, iluminação. Enfim, uma soma de coisas que são iguais, mudando apenas o objeto a ser entregue para o espectador.

Porque, ao final de tudo, a conclusão mais básica que cheguei é que, a busca pelo próprio Malandro me fez perceber que, esse talvez seja um caminho para encontrar sua identidade enquanto dançarino.

Essa experiência acabou por revelar mais possibilidades que o objetivo inicial a que se pretendia. Motivo pelo qual acredito em uma continuidade deste trabalho, e quem sabe, uma ampliação em outras áreas da dança de salão, em momento oportuno e depois de consolidada, de fato, esta proposta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Sônia M. de. *O papel do corpo no corpo do ator*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008 – 2ª edição.

DUARTE, Silvia Valéria B. “Eis o Malandro na praça outra vez: o ressurgimento do Malandro na Lapa revitalizada”, CONINTER 3 – Congresso Internacional Interdisciplinar em Socia e Humanidades, Salvador – BA 08 A 10 de outubro de 2014, ISSN 2316-266X, n. 3, v. 6, p. 1 – 19.

GOMES, Tiago de Melo. “Formas e sentidos da identidade nacional: O Malandro na cultura de massas (1884 – 1929)”, Revista de História – FFLCH-USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

HOSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914- 1991*, Rio de Janeiro, Ed. Companhia das Letras, 1995.

MARQUES, Isabel A. “Revisitando a dança educativa moderna de Rudolf Laban”, Revista Sala Preta, 2011.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade de Processos de Criação*, Petrópolis – RJ, Ed. Vozes, 1997.

PERISSÉ, Gabriel. Palavras e Origens: considerações etimológicas.

<http://palavraseorigens.blogspot.com>

PERNA, Marco Antônio. *Samba de Gafieira – A história da dança de salão brasileira*, Rio de Janeiro: O Autor, 2001 – 2ª edição.

<<https://idd.org.br/acervo/obra-batuque-rugendas/>>

<www.infoescola.com>

<<https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/peca.htm>>

<<https://www.letras.mus.br/xisto-bahia/1673372/>>